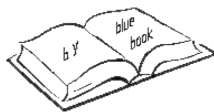
Ingmar Bergman

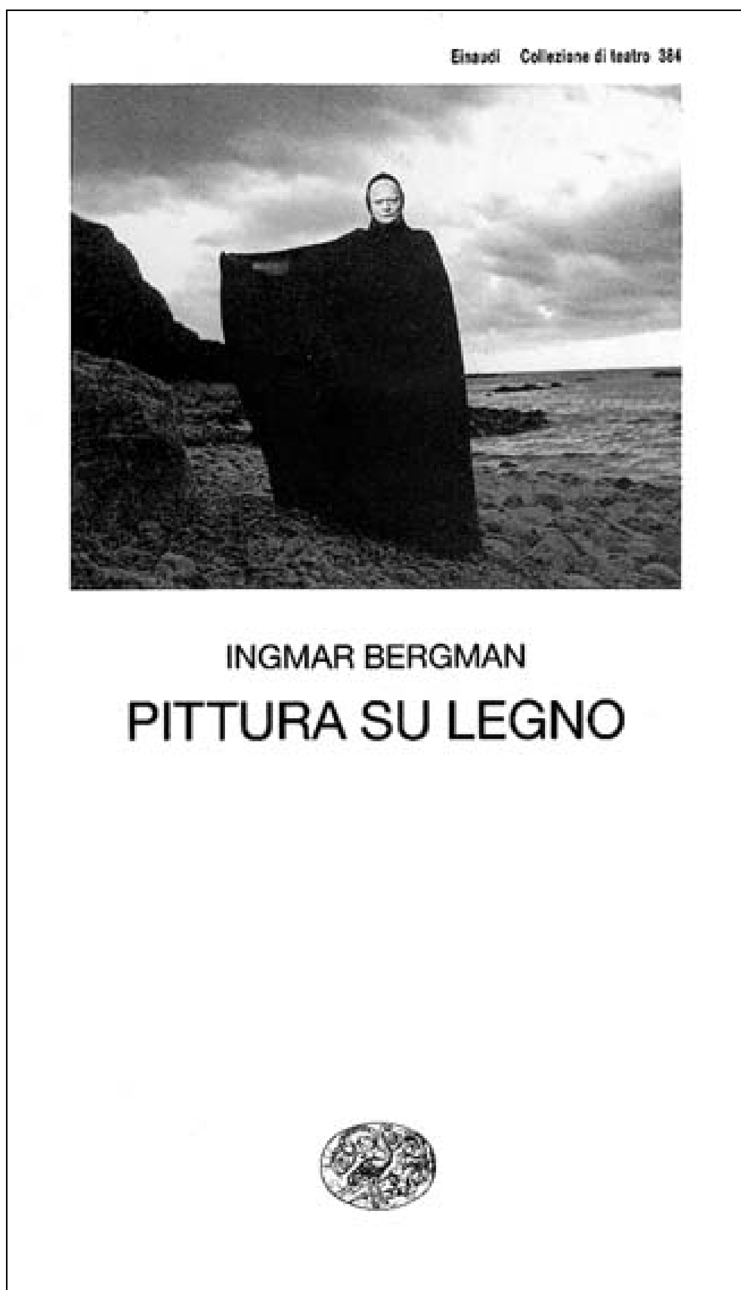
Pittura su legno

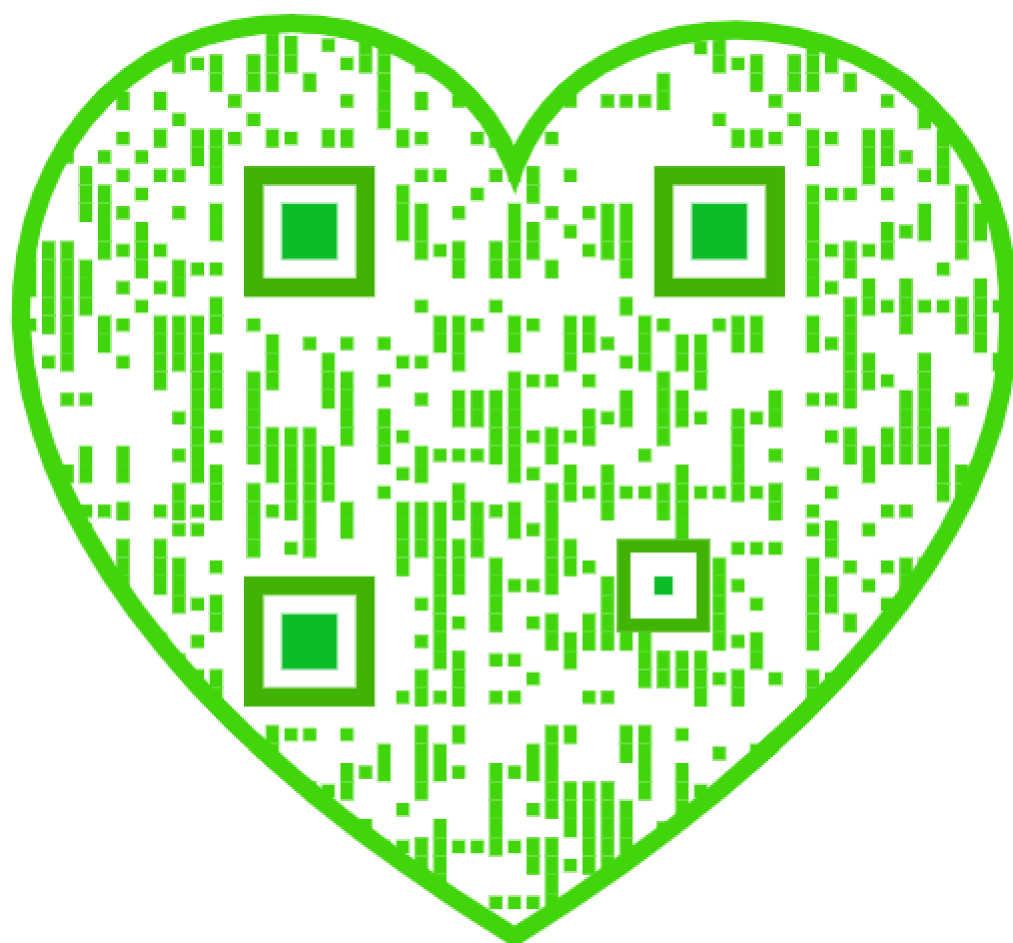
Una morality play



Titolo originale: *Trämålning*
Traduzione di Luciano Marrucci
Con la collaborazione di Fredrika Maria Elisabeth Sundholm
© 1955 Ingmar Bergman, Published by Norstedts Förlag, Stockolm
© 2001 Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino
ISBN 8806160362

In copertina: *Il settimo sigillo*, regia di Ingmar Bergman, 1956





Indice

Pittura su legno 3

Conversazioni private: Ingmar Bergman scrittore di teatro di Luca Scarlini 20

Ingmar Bergman drammaturgo 31

Pittura su legno

Personaggi

NARRATORE, personaggio fuori del tempo
CAVALIERE, personaggio muto
JONS, scudiero del cavaliere
LA RAGAZZA
MARIA
LA STREGA
IL FABBRO
ISTRIONE
LISA, la moglie del fabbro
KARIN, la moglie del cavaliere
IL SEVERO SIGNORE (è la morte al maschile) che non parla

NARRATORE: In una chiesa di campagna nel sud dello Småland la nostra azione drammatica risulta dipinta sopra un muro che è proprio sulla destra dell'entrata al deposito delle armi. Il dipinto risale alla fine del 1300 e il tema risente del periodo in cui la peste infuriava in questa regione e nei dintorni. Il nome dell'artista è sconosciuto perciò ho chiamato questo testo *Pittura su legno*. La vicenda segue a grandi linee i motivi del dipinto. Il racconto pittorico inizia nel quadro in prossimità delle finestrelle del deposito delle armi – è qui che il sole gioca su un paesaggio ancora verde – e finisce quattro metri più in là in un angolo buio, dove gli ultimi avvenimenti si svolgono in un'alba grigia e piovosa...

Appaiono dei personaggi.

LA RAGAZZA: Di qui non si entra!

JONS: Dài! Ti perdono perché non sai chi siamo.

LA RAGAZZA: Non ci posso far niente. È proibito passare questo confine. Chiunque voglia sfidare il divieto lo fa a proprio rischio.

JONS: E perché non vengono tuo padre, o tuo fratello, o tuo marito, o il tuo padrone a dircelo loro che è vietato?

LA RAGAZZA: Mio fratello è malato. Mio padre non è tornato dalla guerra e mio marito... A morto da tre giorni.

JONS: Vuol dire che entrerò e parlerò a tu per tu con tuo fratello. Ci riconoscerà. Sia me che il mio padrone.

LA RAGAZZA: Non lo fare!

JONS: Capisco la tua apprensione. Siamo tutti coperti di polvere, sporchi e trasandati e per giunta non abbiamo i nostri cavalli, ma non per questo siamo dei malfattori!

LA RAGAZZA: Abbiamo la peste! Lo capisci? Siamo appestati!

JONS: Ohi! Ohi! Ohi! Brutto affare. La peste è una cosa schifosa e a dir poco spiacevole. *(Il cavaliere sembra mormorare qualcosa e fa dei cenni a Jons)*. Il mio padrone vuol sapere se il territorio è tutto infestato.

LA RAGAZZA: Non so niente, io. Ma è certo che moriremo.

JONS: Non io, comunque.

LA RAGAZZA: Anche tu. Tu e il tuo padrone. Qui non c’è scampo per nessuno. Non c’è via di uscita. Senti questo odore di fumo? Da stamattina ha impregnato tutta l’aria qui intorno.

JONS: Sì, ora che me lo dici, sento un odore acre che mi punge il naso.

LA RAGAZZA: Stamani hanno bruciato una strega laggiù, al trivio che è l’incontro di tre strade. Pensano che lei avesse colpa della peste. D’altronde, lei ha ammesso di aver avuto rapporti carnali con il diavolo.

JONS: Dio mio! Allora tutto quadra. Bisogna stare attenti con quelle streghe, sia che portino la peste, sia che facciano qualche altra diavoleria. (*Il cavaliere fa dei cenni a Jons)*. Il mio padrone fa capire che intende proseguire.

LA RAGAZZA: Come si chiama il tuo padrone?

JONS: Si chiama Antonius Block. Ed è padrone tuo quanto mio. Per dieci anni siamo stati in Terra Santa e ci siamo fatti mordere dai serpenti, pungere dagli insetti, azzannare dagli animali feroci, massacrare dai pagani, avvelenare dal vino, impestare dalle donne, divorare dai pidocchi e annientare dalle febbri... Tutto per la gloria del Signore! *(Il cavaliere fa cenni di disapprovazione ai discorsi di Jons)*. Ora mi rimproveri, padrone, ma ho ragione io. La nostra crociata è stata talmente stupida che soltanto un semplice idealista poteva inventarla. *(Il cavaliere scuote la testa in segno di diniego)*. Guardate il mio povero padrone! Non può parlare, lui. Quei sudici pagani lo hanno catturato in una bella mattina di domenica, proprio quando stava raccogliendosi in preghiera e poi gli hanno tagliato la lingua. Grazie a me... *(Il cavaliere dà segnali di inquietudine)*. La peste! La peste è forse più tremenda, e più crudele e pericolosa di tutto quello che abbiamo passato noi? Non credo *(con un tremore di fierezza e di paura insieme)*; io me ne infischio della peste!

LA RAGAZZA: Dovreste obbedire e tornare indietro, scendere giù attraverso i paesi ancora non toccati dal morbo. Voi non avete mai visto gli occhi dei contagiati, le loro mani, il sangue che schiuma intorno al naso e alla bocca. Non avete mai visto il bubbone sotto la gola del malato, che cresce dalla sera alla mattina e dalla mattina alla sera, non avete mai visto il marciume che fuoriesce dai corpi. Su alcuni la piaga diventa grande come la testa di un bambino e i corpi degli ammalati inaridiscono e si ritirano intorno al bubbone, cosicché gli arti diventano come cordami. Cercano di strappare via il bubbone, si mordono le mani, arrivano a strapparsi le vene con le unghie. Le loro urla arrivano oltre le nuvole. Traballano sul pavimento, nei letti, sopra i prati, poi cadono in un ansimo continuo e infine muoiono nei fossi, nelle stalle, sulle aie, sulla riva del fiume. La gente fugge dai villaggi infestati, ma nella loro fuga sono seguiti da un’ombra, quella di un signore severo. Ancora nuove regioni vengono colpite: è come nei giorni estremi. Sembra di poter scorgere nel

tramonto l'inesorabile cavaliere dell'Apocalisse.

Il cavaliere fa dei cenni a Jons.

JONS: Il mio padrone mi fa capire che dobbiamo andare avanti, mi ordina di proseguire. Vado incontro alla morte e alla peste. Sento il richiamo dell'uccellino dell'aldilà. E così hanno fine l'aria fresca, le notti quiete, le mattinate dolci e i giorni assolati. Addio, ragazza mia! Il cavaliere ed io non abbiamo di che ricompensarti per i tuoi avvisi; mettilo in conto per quando ci rivedremo nei cieli, se mai ci verrai. *(I due si inoltrano nel bosco. Viene buio)*. Povero piccolo Jons, come è buio il bosco, anche se il sole è appena tramontato. Sento nel mio petto come un grande granchio che mi stringe il cuore! E se provassi a cantare una canzoncina: «Nel mare vanno / pesci e vascelli. / Ma qui la peste / falcia i fuscelli». Basta! Hai paura eh, piccolo Jons? No, invece non hai paura, mio povero, piccolo Jons? Sì! Ho così paura che mi potrebbe venire la diarrea da un momento all'altro, se le mie viscere non fossero vuote quanto l'infinito. *(Pausa).* Chi sei, bella ragazza? Non hai paura del buio, tu?

LA STREGA: Possiamo farci compagnia?

JONS: Guarda, io e il mio padrone volevamo proprio fermarci a riposare. Sai, abbiamo fatto a piedi tutta la strada a partire dalla Terra Santa. Capirai che siamo un po' stanchi.

LA STREGA: Se è così, mi riposo anch'io.

JONS: Fai pure. Mi faresti compagnia laggiù tra i cespugli?

LA STREGA: Perché?

JONS: Si potrebbe raccogliere i mirtilli, per esempio. È tanto tempo che non lo faccio.

LA STREGA: Se tu sapessi chi sono, non mi proporresti di raccogliere mirtilli e nemmeno qualche altra cosa.

JONS: Posso domandarti chi sei?

LA STREGA: Sono la strega che hanno bruciato all'incrocio proprio stamattina.

JONS: Se tu fossi morta non dovresti trovarti qui.

LA STREGA: Certo che sono morta.

JONS: Allora sei un fantasma! Ma io non credo ai fantasmi, dunque non esisti; se non esisti non puoi neppure stare qui a disturbare me e il mio padrone... a meno che

non siamo morti anche noi e non siamo diventati anche noi dei fantasmi. Se è così non ci capisco più niente e allora me ne infischio di tutto e decido di non fare più parola fino all'Ultimo Giudizio.

LA STREGA: Può succedere prima che tu te lo aspetti.

JONS: Allora terrò davvero un discorso, te lo assicuro. Racconterò tutto a cominciare dal mio concepimento e tutto ciò che è successo fino all'ultimo scricchiolare delle mie povere ossa, e poi griderò: è giusto? E allora le capre, da una parte e le pecore, dall'altra, beleranno: è ingiusto, proprio ingiusto. E Nostro Signore rimarrà desolato e porrà rapidamente fine al giudizio e ci farà uscire sulle verdi praterie. Hai detto qualcosa?

LA STREGA: Chiedevo se eravate presenti alla mia esecuzione.

JONS: No, purtroppo! In quel momento ero fuori città.

LA STREGA: Verso l'alba mi ero appena addormentata, quando sono stata risvegliata dalla folla che urlava fuori della prigione. Ero sgomenta e mi sono messa a piangere, ma è stato inutile, dato che tutto era stato ormai deciso. Mi sono arrampicata fino alla finestrella del soffitto e di lassù ho guardato il cortile. C'era già la carretta e c'era anche il prete; ma ancora non riuscivo a vedere il boia. Il sole stava per levarsi; non c'era una nuvola in cielo. Stavo lassù e guardavo la gente. Ora cominciavo a distinguere le loro facce. Le loro voci mi entravano negli orecchi ed erano come dei sinistri richiami di uccelli malvagi... Guardando le mie mani che si aggrappavano alle sporgenze del muro, mi sono accorta che le unghie erano spezzate e annerite per il sangue, mentre le nocche, tese da tutta la forza che avevo, diventavano sempre più bianche. Ho sentito delle voci più nitide che ora venivano dal corridoio; poi la porta si è aperta; io sono caduta giù e mi sono trovata con la fronte contro delle grosse tavole che puzzavano di paglia marcia. Mi hanno afferrato per la vita e, tenendomi le spalle, mi hanno messo al collo un collare di ferro. Ero tutta intirizzita e allora non potevo né parlare, né gridare. E neppure camminare. Ma loro mi tiravano con la catena e così dovevo seguirli per forza. Mi trascinarono attraverso una scala di pietra ed ogni volta che cadevo mi sembrava di soffocare. Mi tiravano con la catena, però non mi misero le mani addosso come le altre guardie. Questa volta non mi sghignazzavano dietro. Stavano in silenzio e dimostravano una certa paura. Era perché sapevano che Lui mi seguiva e mi stava vicino. La porta si è spalancata; la luce del sole mi ha picchiato negli occhi. C'era come un grido nel sole mentre la brezza mattutina alzava la polvere per buttarcela in viso. Stavo seduta sul carro con le spalle voltate ed ero legata in modo da essere costretta a tenere la testa piegata contro il petto e così, ogni volta che il carro si scuoteva, sentivo male, perché il ferro mi serrava la gola. Ma non ho gridato. Il dolore mi ha aiutato; le pietre della strada mi hanno aiutato e lo scricchiolare delle ruote mi ha aiutato: non c'era niente davanti a me e niente dietro di me. Tenevo gli occhi chiusi e la luce del sole mandava delle ondate rosse attraverso le mie palpebre serrate e sentivo il rumore dei passi di molte

persone. Ora la polvere della strada, in mulinello, formava come un fumo. Sentivo il respiro della gente intorno a me, avvertivo il battito dei loro polsi e il dilatarsi dei loro occhi. Ora c'era un gran silenzio. Come siamo arrivati all'incrocio mi hanno slegata e ho piegato indietro la testa. Al di sopra dei pini c'erano delle strisce sottili di nuvole allungate, come fossero delle mani. Allora mi è arrivato il fumo del fuoco. Veniva da un enorme rogo e tutti cominciavano a tossire. Il fuoco è divampato: era una fiamma enorme che arrivava a bruciarmi il viso. Allora mi sono girata e mi sono accorta che dietro di me c'era Lui... La sua bocca ha sorriso, i suoi occhi sono diventati grandi e limpidi e Lui mi è venuto vicino vicino; ho sentito il suo respiro contro la mia guancia e Lui ha portato la mano sul mio fianco. Allora mi sono girata verso il rogo e ho alzato le mani sopra la testa. Mi sono drizzata sulle punte dei piedi per allungarmi quanto potevo e ho riso. Ridevo ma il mio riso era quello di un bambino piccolo; poi ho cominciato a gridare e, quasi a mia insaputa, tra le grida sono comparse delle parole, come pesci che guizzano in un torrente: «Ecco la ruota è in moto / scorre la sabbia. / Grido d'uccelli notturni / ecco l'albero cade / la vipera trema. / Ora la ruota si ferma / c'è solo silenzio. Bisogna saltare / la sabbia è finita / dalla montagna giungono urla. E si spalanca / il greto del fiume. Ecco che ora / sono arrivati... » Dopo mi hanno picchiata con un bastone sul braccio e così sono caduta. Mi hanno legata alla scala che hanno alzato sopra il fuoco: il fuoco mi è venuto incontro attaccando i miei vestiti. Prima che finissi sopra il rogo, già bruciavo come una torcia. Si sono messi a cantare un salmo, ma ormai non avevo più paura. Lui teneva il suo grande corpo davanti al mio e insieme ci siamo immersi nel grande lago; Lui mi ha avvolto e non avevo più freddo.

IL FABBRO: Scusate se disturbo, qualcuno ha visto mia moglie?

JONS: Non c'è di che! Non abbiamo incontrato neanche un gatto.

IL FABBRO: Che disdetta!

JONS: Hai perso la moglie?

IL FABBRO: È scappata! Scappata con un istrione.

JONS: Diavolo! Con un istrione? Ha dimostrato di avere pessimo gusto. Se è così, penso che dovresti lasciarla andare e non farle l'onore di rincorrerla nella foresta.

IL FABBRO: Completamente d'accordo col signore; ma la mia intenzione era quella di ammazzarla di botte.

JONS: Ah, è così? Allora il discorso cambia.

IL FABBRO: Se è per questo, ho intenzione di accoppare anche l'istrione.

JONS: Di quella razza ce ne sono già troppi in questo mondo e anche se non

avesse fatto nulla di speciale, bisognerebbe accopparlo lo stesso, per la semplice ragione che è un teatrante.

IL FABBRO: Già! Mia moglie è stata sempre interessata all'arte drammatica.

JONS: Ecco il suo guaio.

IL FABBRO: È stato il suo guaio, ma non il mio, perché ciò che è disgrazia per uno può diventare fortuna per un altro. Tu sei sposato?

JONS: Cento volte e anche di più. Non riesco a tenere il conto delle donne che ho avuto. Succede quando uno è sempre in viaggio.

IL FABBRO: E io ti assicuro che una donna sola è anche peggio di cento donne insieme. A meno che la disgrazia non abbia colpito me più di tutti gli altri poveri e miserabili in questo misero mondo. Cosa che ritengo impossibile.

JONS: Eh, sì! È proprio un inferno con le donne, e un inferno senza di loro. Sicché in qualunque modo si ragiona, sarebbe logico ammazzarle quando è il momento giusto.

IL FABBRO: Lamentele continue e per cena un pastone da maiali, urla di marmocchi e cenci pisciosi; unghie appuntite e perfide risate, litigi, botte e, per suocera, una parente del diavolo.

IL FABBRO e JONS: *(insieme)* Su, dammi il bacio della buona notte! Su, cantami una canzone! Perché non mi ami come quando ci siamo conosciuti? Perché non guardi nemmeno la mia nuova camicia da notte? Ecco, ti giri di schiena e cominci a russare!

JONS: È proprio così.

IL FABBRO: Sono d'accordo, è proprio così. *(Pausa)*. Poi è arrivato quel saltimbanco puzzolente. Era pieno di moine come la tua pancia è piena di budella e suonava quel maledetto sonaglio a corde. Sospirava – occhi azzurri e guance rosate – e si dimenava per la casa rizzando il didietro come fa un gatto in amore, mentre la suocera gli reggeva il lume... Ed eccomi qui con delle corna così grandi che non riuscirei a passare dalla porta laterale della chiesa.

JONS: E poi se la sono svignata.

IL FABBRO: Li stringerò con le tenaglie e li batterò con il martello sul petto. Con la mazza gli batterò la testa. *(Piange)*.

JONS: Per tutti i santi del Cielo! Ti metti a piangere, ora?

IL FABBRO: Sì. Gente, guardate un fabbro che piange e si lamenta come un coniglio che se la fa addosso.

JONS: Non ci capisco più niente. Ti rendi conto che ti sei liberato da una vera megera?

IL FABBRO: Tu non puoi capire!

JONS: Ti senti ferito nell'orgoglio.

IL FABBRO: Questo sarebbe il meno.

JONS: Allora non sei un vero uomo, te lo dico io!

LA STREGA: Forse lui la ama.

JONS: Ecco, ha parlato il fantasma! Forse la ama! Stammi a sentire, strega affumicata, che ne sai tu dell'amore?

LA STREGA: Lo domando a te; cosa ne sai tu dell'amore?

JONS*:* Tutto ciò che vale la pena di sapere e anche un po' di più. L'amore è una parola che vuol dire anche desiderio, ardore, libidine, più una maledetta somma di inganni; falsità, bugie e fregature in genere. L'amore è la più nera delle pesti, e se uno ne potesse morire ci sarebbe almeno un po' di soddisfazione in questa disgrazia. Ma l'amore passa, passa quasi sempre. Soltanto pochi imbecilli qualche volta muoiono per amore. L'amore è contagioso come il raffreddore. Succhia il tuo sangue e le tue forze, ti leva la tua indipendenza e la tua moralità, se ce l'hai. L'amore è una smorfia faticosa che finisce in uno sbadiglio. Se tutto è incompleto in questo mondo allora l'amore è la cosa più completa nella sua incompletezza! Diavolo, mi si è seccata la gola con tutti questi discorsi. Avresti un po' di liquore? Lo vedo, sai, che la tua tasca sporge in fuori.

IL FABBRO: Fai pure, bevi!

LA STREGA: Ne vorrei un sorso anch'io.

JONS: E il mio padrone ne vuole assaggiare un po'?

Il cavaliere scuote la testa.

IL FABBRO: No; non ho più nessun amore per lei. Io odio quella persona da cima a fondo.

JONS: Fai bene! L’odio è un nobile autentico e valido sentimento, concepito per rendere le persone forti. Si odia e si ammazza: una cosa schiettamente onesta. Posso sostenere che l’odio è una sensazione bella e ideale, dato che non ferisce soltanto chi lo subisce, ma soprattutto il povero disgraziato che lo esercita.

IL FABBRO: Ti chiamo fortunato perché hai la lingua ben arrotata e perché arrivi a credere alle tue stesse fandonie.

JONS: Caro signore, permettimi di farti notare che io ho letto e vissuto la maggior parte delle favole che vengono raccontate. Già, persino le storielle sul Padreterno, su Gesù Cristo e sullo Spirito Santo, le ho ascoltate senza che mi emozionassero più di tanto.

IL FABBRO: Stai attento: il bosco è buio e la notte vicina! Stai attento a quello che dici.

JONS: *(si vanta)* Questo è il mio Vangelo: la mia pancia è il mio universo, la mia testa è la mia eternità e le mie mani sono due stupendi globi di sole. Le mie gambe sono due pendole dannate del tempo e i miei sporchi piedi sono due punti di appoggio per la mia filosofia. Il mio mondo è il mondo di Jons, un mondo qualsiasi, credibile a nessun altro fuor che a me, ridicolo per tutti, anche per me, che non ha nessun interesse per il cielo ed è al tempo stesso indifferente all’inferno. Ogni cosa vale quanto uno sbadiglio con la sola differenza che uno sbadiglio, almeno una soddisfazione, te la dà.

IL FABBRO: Povero me! Come mi sento depresso!

JONS: Questo non mi ascolta... Ma cosa brontoli?

IL FABBRO: Mi è tornata in mente mia moglie, capisci? Lei è così bella... è così bella che per descriverla ci vorrebbe un accompagnamento di violino.

JONS: È stato proprio quello che ha fatto il buffone!

IL FABBRO: Il suo sorriso è come un liquore, i suoi occhi sono come mirtilli blu e il suo didietro è come una pera succulenta. Proprio così. Questa donna è come un campo di fragole, mi compare davanti con degli avambracci che sembrano due magnifici cetrioli.

JONS: Fermati qui! Sei un pessimo poeta nonostante tu sia abbastanza ubriaco, e il tuo elenco di vegetali mi annoia parecchio.

Il cavaliere si alza e fa segno di proseguire il cammino.

IL FABBRO: Posso fare un po’ di strada con voi?

JONS: A condizione che non ti metti a frignare di nuovo, se no sarò io a scappare. C’è anche la strega. Ma guarda che compagnia!

S’incamminano, mentre spunta la luna.

IL FABBRO: La luna si sta alzando.

JONS: Vuol dire che vedremo meglio la strada.

LA STREGA: A me, la luna non piace.

IL FABBRO: Gli alberi. Come stanno fermi stanotte gli alberi!

JONS: È perché non tira vento.

IL FABBRO: Volevo dire che stanno più fermi del solito.

JONS: Ehi! Che sta succedendo?

LA STREGA: Sono i pipistrelli che svolazzano sulla strada e ci passano vicino.

IL FABBRO: C’è un gran silenzio. Se almeno si potesse sentire il grido di una volpe!

JONS: O almeno una persona la cui voce non sia la propria.

LA STREGA: La luce della luna abbaglia gli occhi che quasi non si riesce a vedere altro.

JONS: È pericoloso rimanere fermi sotto la luce della luna. Non lo sapete?

Proseguono in silenzio.

MARIA: Qualcuno di voi mi può indicare la via giusta per arrivare al confine? Questo è solo un sentiero ed io mi sono persa.

JONS: Se segui noi, arrivi alla Peste! Se vai nella direzione opposta arrivi alla Peste. A meno che la Peste non venga a cercarti prima che tu l’abbia trovata.

MARIA: È proprio della peste che ho orrore. Ho preso il mio figlioletto dalla culla e ho camminato tutto il giorno senza incontrare nessuno. C’è qualcuno che ha un po’ di pane?

JONS: Eccoti un pezzo della mia ultima pagnotta. Se riesci a rosicchiarlo, sei più

brava di me. Del resto, ho due denti soli.

MARIA: Grazie!

IL FABBRO: Adesso reggetevi bene perché l’ora è arrivata. Chi è che si intravede dietro gli alberi se non la mia grande onorata sposa con seguito di istrione? Prego, sedetevi, mia cara brigata, perché ora ci sarà un processo! Buonasera, moglie mia: vedo che state facendo una passeggiatina serale con il vostro cagnolino o quel coso che vi saltella accanto.

ISTRIONE: Sei tu quel sudicio fabbro che offende la mia amata dama, la bellissima Kunigonda?

IL FABBRO: Si chiama Lisa! Lisa, la stupida, la serpe e la cialtrona. Lisa, l’infedele, Lisa dal sedere sonoro o qualunque sudiciume che ti può venire in mente, a te, meschino individuo sculettante.

ISTRIONE: Non ascoltarlo, mia preziosa Kunigonda! Lui fa solo brutti versi che vengono dalla sua fogna; i suoi occhi scottano come carboni ardenti quando sbirciano dalla zazzera abbassata sulla fronte. Stai attento che con la mia spada non ti faccia una scriminatura nei capelli, una scriminatura che ti arrivi fino all’ombelico.

IL FABBRO: Bada a te, sudicione profumato, se no ti fo una scorreggia che ti manda all’istante nel profondo dell’inferno dove i vanesi, come te, possono leggere i loro monologhi in continuazione fino al punto di far fumare gli orecchi al diavolo stesso!

ISTRIONE: Tu, bastardo, incrocio di sette randagi scabbiosi... Se fossi nei tuoi piedi avrei una enorme vergogna per il mio alito, per i miei movimenti e la mia voce, sì, detto in breve, per tutta la mia persona e deciderei subito di liberare la natura dalla vista del mio vergognoso essere.

JONS: Bravo!

IL FABBRO: Ora ti do due sberle che non riuscirai più a fare le tue stravaganze nemmeno tra i cannibali e altri pagani.

ISTRIONE: Ed ora ti tiro un calcio in pancia che ti schizzano fuori le budella.

JONS: Non è un granché.

LISA: Gente, guardate me. Guardate questa povera disgraziata, questa donna sconsolata! State a sentire questi uomini! Guardate questo istrione! E state attenti alla sua voce.

ISTRIONE: La mia voce! Già, la mia voce, il mio organo.

LISA: Dici che hai una voce! Hai perfino dei calli. Ma questo non ti basta per affermare di essere un essere umano.

JONS: Be’, è un buffone... Da parte mia propongo a tutti di farla finita con questi discorsi: beviamo il liquore del fabbro e ammazziamo l’istrione.

LISA: Signori miei, chiedo la vostra comprensione! Quando questo individuo arrivò sussurrando le sue tiritere, non sapevo che fossero repliche del suo repertorio teatrale. Quando per la prima volta mi abbracciò, io non potevo immaginare che la scena fosse proprio quella che aveva recitato davanti a un regista esigente, oppure davanti ad uno specchio polveroso. Quando la sua barba mi faceva un gradevole solletico, non sapevo che era una barba finta, non sapevo che il suo sorriso veniva da una collezione di denti falsi, di quelli che diventano sempre più rotti quanto più stanno in fondo alla bocca. I suoi profumi erano rubati, le sue canzoni copiate, i suoi gesti, glieli avevo visti già fare ad altri prima che a me. Cari signori, a questo punto si può dire che l’istrione sia una persona normale come noi?

JONS: Prova a bucare questo individuo; così vediamo se butta sangue.

ISTRIONE: Ohimè!

JONS: Non c’è dubbio che è uno che mangia! Che dorme, che russa, che rutta e che s’innamora proprio come qualunque demente.

LISA: Non è stato né il mangiare, né il ruttare, né il dormire che mi ha affascinato, ma tutto il resto, che non esiste nemmeno.

ISTRIONE: Se credete che io intenda tenere un discorso in difesa della mia sopravvivenza, vi sbagliate veramente. Io sono un attore senza teatro, un pupazzo senza la casa delle bambole, un poeta senza poesie, un’amante senz’amore; perfino i pidocchi mi disprezzano. Va bene, mio signore getto la mia povera spada di legno: non intendo difendermi.

IL FABBRO: Che diavolo fai ora! Tu devi batterti con me; altrimenti non posso ammazzarti! Devi almeno farmi arrabbiare come hai fatto poco fa.

ISTRIONE: Guarda: prendo il mio coltello e lo piazzo sul punto del cuore, non devi fare altro che spingerlo dentro e la mia irrealtà in un baleno si muterà in una solida, incontestabile realtà, cioè, l’assoluta evidenza di un cadavere.

LISA: Forza, fai qualcosa! Non stare lì a pensare! Non lo vedi che è una vergogna per te, oltre che per lui. Finisci questo vigliacco! È lui che te lo chiede. *(Pausa).* Se non lo fai tu lo faccio io! Ora resti imbambolato?

ISTRIONE: Aiuto, muoio! *(Traballa e cade).*

Pausa.

IL FABBRO: E dire che mi sono sposato con questa donna.

LISA: Vieni, andiamo. Non c'è altro da aggiungere.

JONS: Andiamo via anche noi. Mi è venuto il voltastomaco.

IL FABBRO: Si vede che abbiamo mangiato qualcosa di sbagliato.

JONS: Non abbiamo mangiato proprio niente.

MARIA: Ho freddo.

JONS: Guardate il cavaliere. È rimasto lì a guardare il buffone, e poi, tutto a un tratto, sorride. Io non ci trovo niente di comico in un imbroglione morto e, se è per questo, neanche in un imbroglione vivo.

Si allontanano. L'istrione si rialza.

NARRATORE: In questo momento l'istrione si alza e osserva il suo pugnale. Quasi si vergogna perché è un pugnale da attrezzeria teatrale e si vergogna di non essere morto davvero. Contemporaneamente è lusingato dalla credulità degli altri e dal risultato della scena. Sta là, con la sua vergogna e la sua soddisfazione, nonostante il pubblico sia sparito tra gli alberi già da parecchio tempo. Ad un tratto si stanca di starsene lì a provare vergogna e a sentirsi lusingato e d'altra parte si sente superiore per aver provato sentimenti così nobili. Ma nell'inorgoglirsi gli viene il mal di testa e scopre di colpo che è sciocco rimanere nel mezzo di un bosco tutto buio, solo e in compagnia di un mal di testa che gli viene da nobili sentimenti di vergogna. Perciò chiude il circuito dei suoi pensieri e fa un grande passo verso oriente.

LA RAGAZZA: Sono venuta a prenderti per portarti da un signore nero e severo. Lui dice di aver bisogno del suono del tuo liuto. Stasera dovrai suonare per il ballo, presso la pietra del confine.

ISTRIONE: Non ho tempo.

LA RAGAZZA: Il severo signore si aspettava già che tu rispondessi in questo modo. Lui sostiene che stai mentendo.

ISTRIONE: Ho il mio spettacolo.

LA RAGAZZA: È rimandato.

ISTRIONE: Il mio contratto...

LA RAGAZZA: Il tuo contratto è disdetto.

ISTRIONE: I miei figli, la mia famiglia...

LA RAGAZZA: Loro se la cavano meglio senza di te.

ISTRIONE: Non ci sono altre vie di uscita?

LA RAGAZZA: No.

ISTRIONE: Nessuna scappatoia, nessuna eccezione?

LA RAGAZZA: No. Nessuna scappatoia.

ISTRIONE: Deve essere un signore molto severo.

LA RAGAZZA: È un signore severo.

ISTRIONE: Vieni allora: andiamo a cercarlo prima che s'infuri.

LA RAGAZZA: Ma perché sospiri?

ISTRIONE: Sospiro e basta. E proibito anche questo? Camminano, tira vento. La luna appare e scompare.

NARRATORE: I viandanti sono molto stanchi. Sono arrivati in una radura del bosco dove si lasciano cadere sul muschio. Restano sdraiati in ascolto del proprio respiro, del proprio battito, e del vento che soffia sulla chioma degli alberi. Maria sta in disparte con il bambino, guarda la luce della luna che non è più ferma e pallida, ma risulta cangiante e carica di mistero.

MARIA: Quella mattina la Vergine Maria arrivò al pozzo per attingere acqua. Le lucertoline scattavano tra le zone di luce e di ombra. La fanciulla appariva smagrita in volto e i suoi occhi sembravano più grandi. Quella mattina, sotto la vampa del sole, sentiva il peso del bambino che portava nel grembo e per questo piangeva un po' e così le lacrime gocciolavano giù dentro l'acqua. Quando ebbe finito di piangere, ma fu un pianto breve, si sentì sollevata e divenne quasi allegra. Tirò su la brocca. Il sole faceva scintillare i rivoli d'acqua e l'acqua schizzava l'orlo del suo vestito e i suoi piedi nudi. Con l'acqua si deterse dal sale delle lacrime che le bruciava le guance e bevve dell'acqua fresca. Beveva unendo le palme delle mani. In quel momento sentì il bambino muoversi nel grembo e fece una bella risata, da sola. Poi drizzò la schiena

e con quelle braccia sinuose e abbronzate sollevò la brocca. Fece la breve salita che portava alla casa del falegname, camminando nella luce e nel calore di un sole ardente, ma i suoi piedi si muovevano come in una danza. Dalle strade arrivavano l'abbaiare dei cani e i richiami dei pastori che conducevano i greggi verso la collina sotto l'ombra degli ulivi. Questa era la mia canzone su Maria Vergine.

NARRATORE: Ora alzatevi tutti e fate ancora un giro. Un ultimo giro e siete arrivati.

JONS: Finalmente!

NARRATORE: Siete arrivati al punto di partenza, alla pietra di confine. Avete fatto un girotondo ed ora state aspettando infreddoliti in questa sveglia mattutina. Ecco il vento si è rafforzato e le nuvole si stanno ammassando nella luce dell'alba sulla linea dell'orizzonte.

IL FABBRO: Chi è quella donna seduta laggiù?

KARIN: Sono la moglie di Antonius Block. Ho lasciato il nostro castello a causa della peste: sono stata una degli ultimi a lasciare la mia terra.

IL FABBRO: E che cosa ci fai qui?

KARIN: Non vedete i fuochi laggiù e non sentite le voci? Sono i soldati che hanno sbarrato con un alto steccato il confine che divide il paese da costa a costa. Ci sono soldati dappertutto. Dalla zona infestata dalla peste non può uscire nessuno. Dobbiamo solo aspettare.

IL FABBRO: Che cosa dobbiamo aspettare?

KARIN: La peste! Nient'altro che la peste. Mio povero Antonius Block, non mi riconosci? Ora posso vedere che sei proprio tu. In quale zona del tuo viso e dei tuoi occhi c'è ancora quel ragazzo impaurito che partì tanti anni fa? Torni soddisfatto da una bella crociata? Sei riuscito ad ammazzare molti pagani? Avete assalito tanti nemici spezzando tante spade e tante lance? Avete fatto tante preghiere sul sepolcro di Nostro Signore? Avete stuprato tante donne? *(Il cavaliere farfuglia qualcosa e si accascia su se stesso).* Hai freddo? Vuoi il mio scialle?

JONS: «Sul mare vanno / pesci e vascelli. / Ma qui la peste / falcia i fuscelli».

KARIN: Zitti! Non sentite niente?

JONS: Cosa dobbiamo sentire?

KARIN: Sento cantare i galli nell'altro paese dove l'alba va incontro ai campi. I

fuochi si stanno spegnendo. Il vento si calma. La pioggia comincia pian piano a cadere. Ora, tutti insieme, stiamo aspettando qualcuno che viene verso di noi. È un essere possente, un cavaliere, un signore. È accompagnato da una ragazza e da un giullare che porta un liuto sulla spalla. Vengono in questa direzione. Vengono verso di noi sotto una pioggia mattutina, in silenzio.

Lungo silenzio.

JONS: Buongiorno, gentiluomo! Siamo qui, uno accanto all'altro, ad aspettarti. Io mi chiamo Jons, uno che ha parlato molto durante questa camminata che non finiva mai. Più in là c'è un povero cavaliere curvo su di sé con un delirio di pensieri che affollano la sua testa.

KARIN: Ed io sono la moglie di quel cavaliere; siamo entrambi vittime della crociata. Là c'è una piccola strega che, a quanto si dice, si è divertita con il diavolo. È dovuta bruciare per quello in cui lei stessa credeva, ma a quest'ora si sentirà molto delusa per quello che si aspettava.

IL FABBRO: Io sono un fabbro e, se posso dirlo, un fabbro abbastanza bravo. Mia moglie Lisa è là; fai un inchino al signore, Lisa. È un po' difficile da trattare, talvolta. Tra noi c'è stata un po' di battaglia, per così dire, ma non più grave di quanto accade tra gente comune.

LISA: Tutta colpa di quell'istrione. Potete chiederglielo: è quello là.

IL FABBRO: Stai zitta, Lisa. C'è là seduta una donna di nome Maria. Ha corso per giorni e per notti per trovare scampo, non tanto per sé, quanto per il bambino; ma ora anche lei sta ferma ad aspettare.

Il cavaliere si mette in ginocchio e borbotta qualcosa.

LA RAGAZZA: Io posso pronunciare le parole che il cavaliere fa uscire in suoni oscuri dalla sua bocca senza lingua. Queste sono le parole che il cavaliere rivolge all'austero signore.

Ogni mattina, ogni sera levo le mie braccia verso i santi del Cielo e verso il Signore. Spesso grido verso di loro per essere ascoltato. Ogni volta mi sento inondato da una grande certezza.

Attraverso caligini di apatia sento la vicinanza di Dio che mi raggiunge come il rintocco di una grande campana. All'improvviso tutto il mio essere vibra per una musica che è fatta di molteplici voci. Allora io chiamo attraverso i fondali delle tenebre e il mio grido diventa un bisbiglio: Per la tua gloria, o Dio! Per la tua gloria io sto vivendo. Per la tua gloria! Questo è il mio grido nella notte. Allora succede qualcosa nei miei nervi percorsi dallo spavento.

La certezza si spegne, come si spegne la fiamma di una candela. La grande campana tace. Il buio si fa più denso e attraverso la bocca penetra dentro di me.

Escono, come belve che si erano accovacciate, come serpenti luccicanti, come uccelli malvagi dai gridi funesti, maledizioni dal fondo delle mie viscere, dai miei capelli e dai miei occhi. Allora il buio diventa striato di sangue e si riaprono le mie ferite.

JONS: Per rispetto verso il severo signore, ti prego di farla finita con questi borbottii. Fuori dal buio dove tu affermi di trovarti e dove probabilmente ci troviamo tutti noi come inutili pianeti, non incontrerai nessuno che voglia ascoltare i tuoi lamenti o commuoversi per le tue sofferenze. Asciuga le tue lacrime e guardati nello specchio della tua indifferenza. Avrei dovuto darti un’erba che ti purgasse dai tuoi problemi di eternità, ma ormai è troppo tardi. Gusta per gli ultimi momenti il privilegio di girare gli occhi intorno e di muovere le dita.

KARIN: Taci! Taci!

JONS: Starò zitto, ma controvoglia. Poco fa mi sono un po’ intimidito, lo ammetto. Se devo crepare va bene ma, con tutto il rispetto per il severo signore, non sono d’accordo.

KARIN: Silenzio! L’istrione sta accordando il suo strumento. Il severo signore della morte c’invita a danzare. Vuole che ci prendiamo per mano e che componiamo la danza in una lunga fila. Per primo procede il signore severo e subito dopo di lui si aggancia il giullare.

Ci allontaniamo dall’alba; e volgiamo verso i paesi più bui mentre la pioggia ci deterge la faccia. *(Bisbiglia)* Disponetevi per la danza, amici miei. Il severo signore è molto esigente e la musica è già...

Karin fa silenzio. Si sente il suono del liuto. Tutti prendono parte alla grande danza.

FINE

Conversazioni private: Ingmar Bergman scrittore di teatro

di Luca Scarlini

> Avete mai visto la statua di Talia nel foyer dello Stadsteatern di Malmö? È meravigliosa: una robusta, solida donna, di splendide proporzioni, che corre verso di voi come una cascata, con un volto allegro e impudente segnato da un naso imponente e da una grossa bocca, tenendo leggermente in mano la maschera comica e quella tragica. È indomita, libera; tutto il suo volto è un'enorme risata. Per me questo è il teatro, quando è al suo meglio, quando è più genuino.
>
> I. BERGMAN, in S. BJÖRKMANN, T. MANNS e J. SIMA, *Interviews with Ingmar Bergman*, Touchstone Books, New York 1973.

Il teatro di Ingmar Bergman è acquisito ormai nel repertorio dei classici novecenteschi, ma quando si parla di ciò si intende la sua variegata carriera come regista che negli ultimi anni, da *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss, al meraviglioso *Madame de Sade* di Yukio Mishima con un cast femminile stellare, passato anche in Italia (per la precisione al TeatroFestival di Parma) fino alla recentissima *Maria Stuarda* schilleriana presentata in prima al Dramaten di Stoccolma nel marzo 2000, ha segnato nuovi appuntamenti di grande rilievo. Questo percorso è ormai in buona parte storicizzato, come dimostrano alcune ricerche agguerrite e documentate come il bel *Ingmar Bergman: tutto il teatro* firmato da Lise-Lone e Frederik J. Marker. Anche più in primo piano (e con maggiore dovizia di proposte, indagini e ricerche), è ovviamente la relazione fondamentale tra teatro e cinema, evidentissima in alcune pellicole, tra cui è assolutamente paradigmatica la memorabile incursione operistica de *Il flauto magico* realizzata nella "casa di bambola" di Drottningholm e preceduta dalla memorabile ouverture che utilizza i volti di un pubblico multietnico come contrappunto ai ritmi della musica. In ordine sparso sono poi da citare almeno l'acutissima riflessione sull'arte e sull'artista affidata all'illusionista Vogler ne *Il volto* del 1958 e, ovviamente, il ruolo degli attori ne *Il settimo sigillo*, araldi involontari della morte e della sua danza implacabile o la presenza ossessiva di

palcoscenici veri o allusivi (a partire dal teatrino di marionette che segna la prima inquadratura) nei crudeli riti sociali di *Fanny e Alexander*.

In questo quadro manca però un elemento che il regista svedese ha accuratamente dissimulato e nascosto: la scrittura per il teatro. A partire dagli anni ’80 Bergman ha siglato un complesso percorso tra narrativa e autobiografia articolato in una serie di opere che hanno ottenuto grande successo in ambito internazionale: *Lanterna magica*, *Immagini*, *Con le migliori intenzioni*, *Conversazioni private*, *Nati di domenica*, *Il quinto atto*; una vera e propria ricapitolazione di momenti topici, di norma legati all’infanzia, stagione privilegiata di scoperte e traumi, in strettissima relazione con una disamina lucidissima, spesso aspra, talaltra volta quasi di taglio entomologico, dell’istituzione familiare, di cui in *Conversazioni private* viene mostrato il momento di massima crisi, in occasione di un adulterio e di una separazione destinati ad un ricongiungimento per “obblighi di società” non esente da esiti disastrosi. Questo romanzo ciclico ci informa con esattezza sulle passioni del giovane Bergman, sulla presenza opprimente del padre pastore la cui memoria è spesso legata ad un’iconografia ecclesiastica destinata a tornare in mille modi diversi nelle opere del regista, sulla magia della casa di Uppsala in cui abitava la nonna che lo accompagnava al cinema, su un ascolto clandestino in Germania del disco de *L’opera da tre soldi* che gli insegna la tecnica di una «disperazione senza lacrime»[1], sulla folgorazione infantile per il circo che lo porta a confessare a un compagno di scuola: «che i miei genitori mi avevano venduto al circo Schumann, che presto sarebbero venuti a portarmi via da casa e dalla scuola e mi avrebbero insegnato a fare l’acrobata insieme a Esmeralda [una cavallerizza] che era considerata la donna più bella del mondo»[2]. Di questo e di molto altro, tra seduzioni estetiche e scelte biografiche radicali, parla Bergman, ma minimizza invece la sua attività come drammaturgo, vista di norma come fastidioso ricordo di una esagerazione giovanile, da tenere da parte e porre il più possibile tra parentesi. Di una simile tendenza danno conferma anche varie interviste, tra cui in primo piano quella recente con Stig Björkman e Olivier Assayas realizzata per i «Cahiers du cinéma», in cui alla domanda «era importante per lei mettere in scena i suoi lavori?», afferma categoricamente: «è una cosa che detesto. Non ho messo in scena frequentemente i miei lavori. Non mi piacciono affatto e non autorizzo la loro rappresentazione. Qualcuno, forse uno o due, tre, non è così male. Ma “mettersi in scena da sé” è una specie di masturbazione insostenibile»[3], tutte affermazioni puntualmente smentite dalla realtà dei fatti. Poco importa infatti il motivo per cui il regista-autore esprime un tale disamore per le sue *pièce*, conta invece il fatto che questo suo atteggiamento ha fatto rubricare opere spesso significative come fatto occasionale da connettersi (in funzione di servizio) ai titoli cinematografici che ne sarebbero seguiti, ma il discorso è decisamente più complesso e da ricostruire nella sua interezza, anche perché le opere hanno avuto comunque numerose pubblicazioni ed edizioni sceniche in Svezia come anche nel resto del mondo.

Bergman debutta come autore nel 1942 con *Kaspars död*, un testo ispirato alla

---

[1] Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano 1987, p. 118.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] O. Assayas e S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, Torino 1994, p. 13.

figura tradizionale di Kasperl, l'arlecchino nordico, per cui il regista ha sempre nutrito un notevole interesse e dopo alcuni tentativi si guadagna una reputazione contrastata e un'attenzione continua da parte della stampa e del pubblico svedese con una fitta serie di opere per la scena e per la radio di cui quasi sempre firma la messinscena, che fanno discutere e che gli procurano dei fan dichiarati e degli oppositori irriducibili, tra cui lo scrittore Olof Lagercrantz, allora critico teatrale (in sequenza per due delle maggiori testate nazionali), che non tollerava la predominanza della tematica religiosa nel suo teatro. È indubbio che vari suoi titoli sono legati in modo diretto o indiretto alle coeve realizzazioni cinematografiche, con cui talvolta scattano rapporti di filiazione o di prestito ed è altrettanto evidente che le tematiche sono comuni: quelle di un'acuminata ricerca etica, in cui al primo posto c'è sempre la responsabilità dell'uomo nel mondo e nei confronti dell'assoluto. In questo l'autore aveva dei punti di riferimento precisi nel panorama del teatro scandinavo che sono termini di confronto costante nella sua scrittura. In primo luogo ovviamente August Strindberg, amatissimo, diretto moltissime volte a teatro e straordinariamente presente nei punti nodali del suo cinema. La descrizione del primo incontro con la sua opera è quello di una celebrata produzione di Olof Molander ed assume l'aspetto di una vera e propria epifania che inaugura un percorso quasi iniziatico: «a dodici anni ebbi l'occasione di accompagnare un musicista che suonava la celesta dietro le quinte de *Il sogno*. Fu un'esperienza esaltante. Sera dopo sera, assistetti, nascosto nella torre di proscenio, al matrimonio tra l'Avvocato e la Figlia»[4]. A questa prima folgorazione fanno seguito una serie di scelte precise, a partire dagli studi all'università con Martin Lamm di cui giudicherà geniali le analisi critiche e dai lunghi «esercizi di ammirazione» praticati sui manoscritti dell'autore conservati nella Kunglica Bibliotek di Stoccolma e, senza voler soggiacere alle statistiche, i dati sono evidenti: Bergman ha firmato oltre trenta edizioni di testi strindberghiani tra teatro, cinema e televisione, ben sei dei quali nel periodo di esordio, tra il 1939 e il 1941 con la compagnia del Teatro Studentesco di Stoccolma. È in dubbio, quindi, che l'autore de *Il padre* è un modello costante nella scrittura bergmaniana per la scena, che talvolta si cimenta esplicitamente con varianti sul tema della guerra dei sessi. Altro riferimento significativo, sia pure in chiave minore, per la sua produzione giovanile, accanto a un'indubbia presenza di Ibsen, inizialmente non troppo amato e poi riscoperto nel corso del tempo all'interno di una radicale revisione critica, è anche quello del dimenticato Kaj Munk, di cui si ricorda oggi in genere solo *Ordet*, in virtù della memorabile trasposizione cinematografica di Carl Theodor Dreyer, a cui si deve ancor'oggi qualche sporadica ripresa del titolo teatrale (in Italia è da segnalare quella firmata da Mario Scaccia a San Miniato nel 1992). Le opere del predicatore danese ucciso dai nazisti (per cui pure inizialmente aveva dimostrato delle simpatie) nel 1944 avevano fatto molto discutere in ambito scandinavo per la loro esplicita dedizione religiosa e per le scelte di campo politiche. Per quanto (con la parziale eccezione dell'eccentrico *Prima di Canne* del 1943 che raffigura Hitler e Churchill sotto il trasparente travestimento di Annibale e Fabio Massimo)[5] oggi ci appaiano

---

[4] I. Bergman, *Lanterna magica* cit., p. 36.

[5] K. Munk, *Prima di Canne*, in AA.VV., *Antologia della letteratura danese*, a cura di F.J. Billeskov Jansen e J. Stender Clausen, Bulzoni, Roma 1973; sul teatro di Kaj Munk si veda: A. Castagnoli Manghi, *Il teatro di Kaj Munk*, in

irrimediabilmente retoriche, il loro fervore didattico lasciò un segno e lo stesso Bergman ne fu attratto in modo evidente. Nel 1943 firmò infatti un'edizione del provocatorio *Niels Ebbesen* che inneggiava all'opposizione al nazismo, sotto il travestimento storico di una ribellione danese nel Cinquecento contro la violenza dei duchi tedeschi invasori; questo fu uno dei titoli di maggior successo nel repertorio di Munk, acquisendo un'esplicita carica rivoluzionaria nel contesto di rappresentazioni spesso infuocate. Il repertorio delle opere bergmaniane (che viene ripercorso analiticamente in appendice con informazioni su prime rappresentazioni, pubblicazioni, riprese e traduzioni) è quindi legato a una *quête* spirituale che le informa in modo estremamente dinamico, sia che si tratti di una *tranche de vie* contemporanea, che di una rappresentazione fortemente allegorica e non a caso come titolo della prima antologia delle sue opere figura assai pertinentemente *Moraliteter*, ossia "drammi morali" o *morality plays*. *Rakel och biografvaktmästaren* (ovvero *Rakel e la maschera del cinema*) del 1946, primo dei suoi testi maggiori, presenta una situazione assai simile al film *Donne in attesa* del 1952 (che in buona parte deriva dal testo), con due coppie (Rakel e Eugen; Kaj e Mia), che mutano i loro destini nel corso di una vacanza estiva, quando Rakel decide di avere un'avventura con Kaj e Eugen scoppia in un'esplosione di folle violenza che si conclude tragicamente con l'uccisione involontaria della moglie.

La *pièce* che segue, *Dagen slutar tidigt* (*Presto finisce il giorno*) del 1947 è ancora più chiaramente indirizzata verso la "*morality play*" con un'esplicita virata verso il grottesco. Sei persone vengono visitate a turno da una vecchia signora che rivela loro che moriranno il giorno seguente; turbate dalla notizia si recano a casa della ricca Miss Jenny che offre loro una rappresentazione di marionette presentata da un sadico burattinaio che è in sintesi una *vanitas* spietata sulla vacuità delle cose terrene. In seguito si rivela che la signora in questione era una pazza fuggita da un manicomio, ma le sei persone designate moriranno ugualmente, a sigillare una riflessione acuminata sullo «scandalo» del vivere. In una prospettiva espressiva decisamente filosofica, brilla il talento dell'autore per la sovrapposizione dei piani e per l'intersecazione dei registri espressivi che culmina, profeticamente, in una disordinata danza di morte, che conclude la rappresentazione; proprio in relazione a questo titolo Lagercrantz esplose con una delle sue recensioni più velenose, affermando categoricamente che «niente era chiaro, niente pensato bene»[6]. Nello stesso anno il percorso prosegue con *Mig till skräck* (*Con mio terrore,* il titolo è tratto dalla scritta che adornava i patiboli: «con mio terrore e come monito per gli altri») che introduce un tipico interno domestico bergmaniano in crisi, gravemente segnato da contraddizioni molteplici, con al centro un notevole ritratto di scrittore fallito. Paul, il protagonista, tornando su percorsi già affrontati nella sceneggiatura di *Tormento* di Alf Sjöberg, è infatti costretto per vivere a fare il maestro di scuola, compito che svolge con un atteggiamento alternativamente tirannico o morbosamente sentimentale

---

AA.VV., *Teatro danese del Novecento*, a cura di K. Ascani, J. Stensen Clausen, D. Quarta, Bulzoni, Roma 1983, pp. 19-48. *Ordet - La parola* è stato tradotto più volte in italiano; l'edizione più recente è in «L'Ambra. Rivista di cultura scandinava», I (1993), n. s, pp. 7-66.

[6] O. Lagercrantz, *Dagen slutar tidigt*, citato in V. Young, *Cinema borealis. Bergmanand the swedish ethos*, David Lewis, New York 1971, p. 48.

verso le giovani generazioni e vive una *family life* degna di *Scene da un matrimonio* lottando come un maratoneta strindberghiano con un'inacidita moglie senza figli.

Seguono poi due opere, speculari anche se diversissime, che di nuovo dall'autore de *Il padre* traggono due quasi antitetiche figure di *femme fatale*, tra loro segretamente apparentate. In *Kamma Noll* (*Far fiasco*) del 1948 il titolo, tratto da un buffo aforisma di George Bernard Shaw sui fallimenti del diavolo, commenta le gesta di Gertrud (assai simile alla Rut de *La donna senza volto* che Bergman aveva scritto con e per Gustav Molander nel 1947) che tenta in ogni modo, ma "facendo fiasco" fino al punto di rendersi ridicola, di attrarre eroticamente un maestro di musica a cui era stata legata in passato da una relazione irrisolta. Mentre nel cupissimo *Mordet i Barjärna* (*Assassinio a Barjärna*) del 1952, una "passione" ambientata nella comunità rurale del Dalarna (già magnificata dal film *Strada di ferro* di Victor Sjöstrom) nell'Ottocento, Bergman dà spazio alla sua vocazione per la ballata popolare, narrando la storia di un pastore che è un vero e proprio "folle di Dio" che vive in una dimensione agreste ed ha visioni apocalittiche degne di Hyieronimus Bosch sognando di un mare ribollente di serpenti con di fronte una spiaggia piena di donne che danno alla luce neonati compiuti a metà, che viene concupito da una *dark lady* che lo costringe a sposarla e, dopo lunga seduzione mortale, ad ucciderla, atto fatale a cui segue il suicidio del medesimo per castrazione.

L'opera drammaturgica di Bergman non ha quindi in alcun modo i caratteri di una attività episodica o di una ricerca esclusivamente "di servizio" che poi troverà migliore applicazione nel cinema, ma è invece un *corpus* con elementi tematici ricorrenti (tra cui va aggiunta senz'altro anche l'attrazione-repulsione, tipicamente protestante, per la scena) e precisi motivi di interesse. A questo repertorio va aggiunto anche un radiodramma che gioca in modo estremamente sperimentale con la dimensione sonora, *Staden* (*Città*) del 1950, che racconta un evento di paura e turbamento in una città che è allo stesso tempo astratta fino alla rarefazione e concretissima quasi in modo aggressivo e perfino un "libretto" per un balletto realizzato dal coreografo Carl-Gustav Kruuse.

Peraltro molte delle opere succitate hanno avuto in seguito versioni radiofoniche e televisive in Svezia, spesso dirette dallo stesso Bergman e la sua "presenza" come drammaturgo è rimarcata anche da alcune verifiche al di fuori del suo paese d'origine iniziate già dalla fine degli anni '40 e proseguite per almeno un decennio. Valgano in tal senso come riprova gli adattamenti di *Hets* (*Tormento*), sceneggiatura che aveva scritto per Alf Sjöberg, realizzati nel 1948, rispettivamente a Oslo da Per Gjorsöe e a Londra con il titolo *Frenzy* nella versione di Peter Ustinov, che ne fu anche interprete autorevole e regista, che così ne parla nella sua autobiografia: «era una *pièce* di Ingmar Bergman allora noto più come drammaturgo promettente che come cineasta di immensa qualità»[7].

Questa prima fase della sua scrittura ha il suo momento culminante in *Pittura su legno*, il testo che qui viene presentato, che resta il titolo più noto della sua produzione drammaturgica e che nel 1954 sigla oltre un decennio di sperimentazione radicale sulle forme espressive, con un'opera di indubbio fascino, la cui fama

---

[7] P. Ustinov, *Dear me*, Penguin, London 1977, p. 218.

durevole è affidata *in primis* al fatto che da questa *pièce* il regista trasse lo spunto per quello che resta il suo film più celebre: *Il settimo sigillo*. Il testo, come rievoca lo stesso autore nella sua autobiografia *Lanterna magica*, venne creato per venire incontro a un bisogno pratico della scuola di recitazione di Malmö, che necessitava assolutamente di un titolo che potesse fare andare in scena tutti i partecipanti al corso. Da qui l'idea di un'opera corale che sfruttava un input visivo di notevole forza, a partire dalla suggestione di un affresco conservato in una chiesa rurale dello Småland, simile a quelle che il regista aveva visto durante l'infanzia. Il riferimento è forte ed è indubbio che sono ben presenti delle scelte iconografiche tratte dai monumenti maggiori della pittura murale svedese quattrocentesca, portatrice di un'iconografia sincretica davvero notevole. La commistione tra tragedia e farsa si ritrova infatti nei lavori di Amund, noto per un robusto senso dell'umorismo e ancora più nelle straordinarie opere di Albertus Pictor, presentato non a caso quasi filologicamente nella scena di apertura de *Il settimo sigillo* e che, secondo Bergman: «si trova nello *showbusiness*, dove la sola cosa che occorre è mantenersi in vita evitando di rendere gli uomini troppo disperati»[8].

Tra le numerose opere ascritte al catalogo dell'artista, basti citare come esempio l'affresco di Davide con la testa di Golia nella chiesa di Taby nell'Uppland o le raffigurazioni dei demoni nella cattedrale di Dingtuna, o, in una dimensione di ancora maggiore contiguità con il *plot* bergmaniano il celebre affresco della chiesa di Härkeberga in cui, paradigmaticamente, è raffigurata una danza della morte in cui il "severo signore" che osserva beffardo gli uomini tristemente legati alla ruota della fortuna è accompagnato alla sua sinistra da un giullare assistente con flauto e tamburo, che sembra quasi il modello diretto della raffigurazione centrale nel testo teatrale e nel film. L'immaginario in questione, diffusissimo in tutta la Svezia come documentano le estese ricerche di Anna Nilsén[9], è incentrato su un'immagine quasi clownesca della morte (per esorcismo o per sberleffo) che tornerà proprio ne *Il settimo sigillo*, nella caratterizzazione da comico del muto del bravissimo Bengt Ekerot. Sono evidenti poi anche numerosi rimandi espliciti alle testimonianze sulla peste nera che colpì la Svezia alla metà del Trecento, evento rimasto simbolico per antonomasia di catastrofi e distruzione, in cui perì un terzo della popolazione (nell'Uppland la percentuale salì a un quinto), in una crescente atmosfera di intolleranza per cui fiorirono roghi contro ipotetici untori.

Nel testo è forte la memoria dei drammi storici di Strindberg (da noi negletti in scena e invece spesso sorprendenti, come ad esempio *La regina Cristina*) e in particolare del cupo e allo stesso tempo grottesco *La saga dei Folcunghi* del 1899, di cui Bergman aveva visto la famosa edizione firmata da Olof Molander nel 1937. In questo testo che Marilyn E. Johns ha proposto opportunamente come termine di confronto per il lavoro bergmaniano, si narra l'ultimo episodio della tormentata famiglia reale dei Folcunghi, appunto, con sullo sfondo la presenza squisitamente strindberghiana di Santa Birgitta (ovvero Santa Brigida), di cui l'autore tratteggia un ritratto memorabile per cattiveria e ambiguità, quasi individuando in lei il modello

---

[8] I. Bergman, *Immagini*, Garzanti, Milano 1992, p. 206.
[9] A. Nilsén, *Program och funktion I semmeltida kalkmåleri. Kyrkmälnigar och Finland*, Uppsala, Kunglica Vitterhets Historie och Atikvitets Akademien, 1986.

culturale della “più forte”, della nemica per antonomasia.

Tra gli elementi che legano i testi c’è senz’altro la commistione di tragedia e grottesco che muta spessissimo di segno e di senso in modo completamente inaspettato e ancora di più è centrale l’esplosione della peste annunciata da un lugubre quanto farsesco corteo di flagellanti e in seguito da un’enigmatica e terribile presenza, la serva della peste, che sembra tratta dallo stesso immaginario pittorico utilizzato poi da Bergman. «Costei indossa un abito nero, calze e scarpe nere. Il suo volto è rosso cinabro e porta sulla testa un berretto bianco. Porta anche una scopa a tracolla e, in mano, un pezzo di gesso con cui traccia croci sulla pedana, sulla forca, sulle porte, sulle tavole e sui vestiti delle persone...»[10]. La sua apparizione inaugura una vera e propria danza macabra in cui non vengono risparmiate morti funeste e decomposizioni probabili. Valga per tutte la visionaria descrizione della morte del barbiere: «Affondo fino alla cintola! Tiratemi su dal ghiaccio!... Affondo, affondo!

No, non voglio... non voglio morire! Aiuto! Al fuoco! Come scotta! Acqua, acqua, buttate acqua sul fuoco! Il demonio mi sale fino al cuore»[11].

Se Strindberg fornisce dei percorsi di approccio alla storia, Pär Lagerkvist d’altra parte indica la possibilità di un *crash* proficuo tra passato remoto e stretta attualità e in questo senso un possibile modello è *Il boia* (conosciuto in Italia anche come *Il carnefice*), romanzo e *pièce* del grande scrittore svedese, che nel 1933, anno dell’ascesa di Hitler al potere, esprimeva così la sua netta presa di posizione contro il totalitarismo. Il passaggio dalla pagina alla scena, fortemente voluto dall’autore in una chiave d’intervento politico, permise un’ampia diffusione dell’opera in ambito scandinavo a cui fece seguito un’accesa discussione. In una taverna di Stoccolma, in una cupa ambientazione medievale, un gruppo di sfaccendati parla tenendo d’occhio il boia, monumentale e minacciosamente vestito di rosso, argomento primo dei loro discorsi, mentre lentamente dall’antichità si passa al presente e gli avventori applaudono esplicitamente il fosco personaggio (l’identificazione è ovvia) proseguendo gli stessi futili discorsi mentre cercano di suscitare l’approvazione del lugubre despota.

In *Pittura su legno* l’immaginario allude evidentemente al presente (e la peste venne interpretata spesso come allusione alla bomba atomica), ma con una scelta formale diversa che non forza mai il piano della rappresentazione e che preferisce una soluzione allusiva di tipo “esistenzialista” (e non a caso Bergman aveva messo in scena nel 1946 *Caligola* di Camus), che non è lontana da alcune risonanze della coeva narrativa del grande Stig Dagerman, morto suicida nel 1954. La rappresentazione del Medioevo in relazione alla contemporaneità, che sarà centrale anche ne *La fontana della vergine* del 1959, sembra quasi informata dai princìpi che lo stesso Lagerkvist aveva espresso nel suo manifesto Teater del 1918, affermando che: «entrambe le epoche sono caotiche, un accumulo di forze che si lanciano all’assalto del cielo»[12], ma il riferimento nel caso di Bergman è soprattutto stilistico, nella scelta di una giustapposizione di luoghi deputati in cui i personaggi agiscono o

---

[10] A. Strindberg, *La saga dei Folcunghi*, in Tutto il teatro, a cura di A. Bisicchia, Mursia, Milano 1982, 5 voll., vol. III, pp. 3-67, in particolare p. 49.
[11] *Ibid*, p. 58.
[12] Citato in F. Perrelli, *Pär Lagerkvist un ospite della realtà*, Iperborea, Milano 1998, p. 41.

narrano in una chiave spesso monologante i loro inutili tentativi di fuga dalla peste, figura e simbolo di una condizione di vita che li insegue senza scampo e senza pietà, mentre il "severo signore", ossia la morte, batte il ritmo di una danza a cui è impossibile sottrarsi.

Nello sviluppo del testo è centrale la figura di Jons, che riporta tutti i discorsi alla misura di una minima eppur commovente umanità, mentre il cavaliere Antonius Blok è muto, perché privato della lingua dai saraceni, in omaggio al primo cast di studenti della scuola di teatro di Malmö in cui l'attore che avrebbe dovuto interpretare il personaggio aveva doti di grande avvenenza, ma scarse capacità. Da ciò quindi la scelta radicale di consegnarlo ad un silenzio invincibile, da cui lo libera, per un secondo, la ragazza che nel finale dà voce trionfalmente ai suoi pensieri, esplicitando un momento di preghiera. È allo scudiero, quindi, che tocca il contatto con la strega, inizialmente in una dimensione quasi boccaccesca per poi lasciare spazio allo straordinario monologo di lei, nella rievocazione del rogo e delle orrende ore di angoscia che lo avevano preceduto. Ed è sempre a lui che capita di mediare tra l'infuriato (ed esilarante) fabbro che è a caccia della moglie fedifraga e l'istrione che l'ha attratta a sé con il fascino delle sue chiacchiere e l'ha così portata a tradire il marito. L'estrema sintesi della scrittura trova un momento di quiete nel racconto di Maria in cui viene descritta l'apparizione della Vergine (una immagine ispirata, come ha ammesso lo stesso autore, da *Il diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos), prima che giunga la convocazione finale e inizi la danza. Bergman raggiunge qui forse il maggior risultato della sua opera di drammaturgo, firmando una metafora della condizione postbellica che è evidentemente nella linea de *La peste* di Camus e delle altre visioni apocalittiche sulla condizione umana che segnarono quella stagione inquieta.

La *pièce* quindi ha dei precisi elementi di interesse, ma è indubbio che la sua memoria è legata a *Il settimo sigillo*, che ne trae spunto in modo complesso e non rettilineo. Bergman in *Immagini* prosegue la sua opera di ridimensionamento dicendo: «alla fine *Pittura su legno* servì a poco. *Il settimo sigillo* prese un'altra direzione e divenne una specie di *road movie* capace di muoversi senza imbarazzo attraverso il tempo e lo spazio»[13], eppure i nuclei tematici principali restano intatti e interviene se mai una messa a fuoco dei nodi fondamentali della dialettica spirituale.

È notorio che tra gli spunti di ispirazione il regista ha sempre indicato i *Carmina burana* di Carl Orff ascoltati quotidianamente per un lungo periodo e trasgrediti nella loro carica decorativa, verso una interpretazione evidente di allegoria epocale per cui: «il fatto che delle persone passassero attraverso la decadenza della cultura e facessero sorgere nuovi canti, mi parve una materia attraente, e così un giorno mentre ascoltavo il coro finale, mi venne in mente che questo avrebbe potuto essere l'oggetto del mio prossimo film»[14].

Molte sono le differenze nei confronti della *pièce*, di cui pure resta intatto l'impianto che viene sviluppato secondo criteri e percorsi diversi: in primo luogo il cavaliere Antonius Block recupera la favella e diviene antagonista di Jons in una relazione dialettica che è portatrice della loro diversa concezione della realtà terrena e

[13] I. Bergman, *Immagini* cit., p. 200.
[14] *Ibid.*

ultraterrena; la strega acquisisce una caratteristica di maggiore fragilità e accanto all'istrione del testo appaiono Jof e Mia, giullari itineranti che hanno fin dal nome l'identità di inconsapevole coppia sacra, perché come puntualizza lo stesso regista: «sono semplicemente Gesù e Maria»[15] e soprattutto la morte, nella straordinaria interpretazione di Ekerot, che diviene interlocutore principale del protagonista nella frammentaria partita a scacchi. Cambia anche e in modo categorico l'indicazione del titolo, in cui dal semplice riferimento iconografico si passa a una citazione precisa, secondo regole bibliche, dell'annuncio della fine. C'è infatti un rimando puntuale all'*Apocalisse di San Giovanni* (5,1) che una voce *off* recita all'inizio del film: «e allorché l'Agnello aprì il settimo sigillo si fece un gran silenzio nel cielo per circa mezz'ora», in cui si dice che il libro di Dio verrà aperto quando Cristo (l'agnello e quindi per sinonimia il servo) romperà i sette sigilli, mentre i quattro cavalieri (del Potere, della Violenza, della Fame e della Morte) scorteranno il genere umano di rivelazione in rivelazione. Nella citazione di questo evento, Bergman si riconnette alla tradizione novecentesca che spesso ha utilizzato il giudizio finale come metafora delle tragedie del secolo da *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* che Vicente Blasco Ibañez aveva scritto in risposta agli orrori della Prima Guerra Mondiale, all'accorato *I giorni dell'Apocalisse* di Paul Claudel.

Il film suggellò la notorietà internazionale di Bergman, dopo il precedente successo di *Sorrisi in una notte d'estate* e resta una delle opere più amate e discusse della seconda metà del secolo, con risonanze talvolta inaspettate e con vocazioni inaugurate dalla visione dell'opera, a partire da una accoglienza piuttosto fredda in Svezia, che fornisce interessanti informazioni anche sulla ricezione dell'opera rispetto a *Pittura su legno*. Ivar Harrie, autorevole critico per «Expressen» scrisse ad esempio:

> Nella sua breve pièce *Pittura su legno*, Ingmar Bergman aveva trovato, nel leitmotiv della danza di morte e nell'atmosfera della morte nera, una espressione chiara e onesta dell'oscillazione del nostro tempo tra timore dell'inferno e la ferma credenza nella salvezza [...] mentre qui Bergman predica e vuol diventare il Kaj Munk svedese[16].

Gli appunti, per quanto velenosi, indicano esattamente la genealogia espressiva in precedenza indicata che non ha trovato eco, com'è ovvio, se non in minima parte, fuori dal suo paese natale. In tal senso colpisce il fatto che l'opera in questione diventerà in breve centrale per tutti gli innovatori del cinema e non a caso due dei futuri protagonisti della *Nouvelle Vague* ne dettero conto in termini entusiasti in occasione della presentazione a Cannes. François Truffaut scriveva infatti:

> questo film è troppo bello per noi festivalieri, che siamo anche più stanchi, rammolliti e pigri che a Parigi ed è passato molto in alto sopra le nostre teste vuote e i nostri *papillon*. Noi che abbiamo amato questa bella opera e che la difendiamo, cosa abbiamo capito? Niente o quasi. Ma quel che è sicuro è che *Il*

[15] S. Björkmann, T. Manns e J. Sima, *Interviews with Ingmar Bergman*, Touchstone Books, New York 1973.
[16] I. Harrie, *Ingmar Bergman wants to be the Kaj Munk of Sweden*, in «Expressen», 2 marzo 1957, citato in AA.VV., *Focus on the Seventh Seal*, a cura di B. Steene, Englewood Cliffs (N.J.) 1972, pp. 117-19.

settimo sigillo è un bel film di grande importanza e che ciascuna inquadratura dà il senso di essere rigorosamente conforme alle intenzioni di Bergman. Che si tratti di una peste atomica che avvicina la nostra età di mezzo al Medioevo conta poco e quindi la parola all'autore[17]...

Gli si affiancava Eric Rohmer che affermava altrettanto categoricamente:

Se dovessimo trovare un equivalente a questo film dovremmo tornare indietro al *Faust* di Murnau, un paragone a cui siamo portati dal fatto che entrambe le opere aprono vasti orizzonti. [...] C'è una certa ingenuità in questa allegoria, ma ce n'è in ogni favola. È l'ingenuità propria dei grandi periodi dell'arte: in questo caso il Medioevo, il cui sapore Bergman ha catturato senza nessuna pedanteria sviante e grazie alla sua incomparabile abilità nel trasporre in termini cinematografici i motivi che gli ha fornito l'iconografia da cui ha tratto ispirazione. Le figure e le forme che presenta non sono mai piatte, ma sembrano il frutto di una creazione originale. La sua arte è così onesta, così nuova che la dimentichiamo a favore del problema che tratta. Di rado il cinema ha saputo mirare così in alto e realizzare così pienamente le sue ambizioni[18].

L'elenco potrebbe continuare ancora a lungo, ma senz'altro saranno da citare Lindsay Anderson, inventore e paladino del *Free Cinema* che presentando entusiasticamente la pellicola al festival di Edimburgo la paragonava pertinentemente a «un racconto di Karen Blixen»[19] o, per venire ad anni più recenti, il cineasta iraniano Dariush Merjui[20] che ha recentemente dichiarato che il film è stato basilare nella sua formazione cinematografica, ma quel che conta è che, com'è accaduto fin dalla sua uscita, continua ad essere argomento di discussione ben oltre l'ambito cinematografico. Tra i numerosi interventi in questione, che andrebbero a costituire un volume parallelo di notevole ampiezza e stravagante ampiezza tematica, basterà segnalare qui la polemica teologica portata avanti da padre Amédée Ayfre in un articolo celebre[21] o su tutt'altro versante il memorabile e pertinente intervento di un grande scrittore di fantascienza Fritz Leiber, che definisce Bergman «uno scrittore di fantasy tra i più autentici sempre in preda al conflitto tra il moderno scetticismo e un'ostinata fede in Dio»[22]. *Il settimo sigillo* riassume quindi le problematiche religiose care a Bergman, siglando l'immagine internazionale del regista nella chiave della sua celebre affermazione che chiude la presentazione a una raccolta di sceneggiature:

Così, se mi si chiede quale vorrei che fosse il fine generale dei miei film, risponderei che vorrei essere degli artisti della cattedrale di Chartres. Voglio

---

[17] F. Truffaut, *Le sèptieme sceau*, in «Les Cahiers du Cinéma», n. 52, giugno 1958, PP. 27-28.
[18] E. Rohmer, *Avec Le sèptieme sceau Bergman nous offre son Faust*, in «Arts», 2g-29 aprile 1958.
[19] L. Anderson, *The Seventh Seal*, in AA.VV., *Edburgh Festival 1958*, catalogo, Edimburgh Festival, 1958, cit. in AA.VV., *Focus on the Seventh Seal* cit., pp. 138-39.
[20] *Interview with Dariush Merjui*, in «Sight and Sound», giugno 1997.
[21] A. Ayfre, *Il settimo sigillo e il suo significato religioso*, in *Contributi a una teologia dell'immagine*, Edizioni Paoline, Roma 1966, pp. 155-60.
[22] F. Leiber, *Ingmar Bergman uno scrittore di fantasy*, in *Spazio, tempo e altri misteri*, Mondadori, Milano 1991, pp. 149-53, in particolare p. 153.

trarre dalla pietra la testa di un angelo, di un diavolo o magari di un santo. Non importa che cosa; è il senso di soddisfazione che conta. Indipendentemente dal fatto che io creda o no, che io sia o no un cristiano, farei la mia parte nella costruzione collettiva della cattedrale[23].

Il regista ha poi trasgredito questa sua vocazione andando verso altri orizzonti di ricerca, pur rimanendo intatte alcune scelte estetiche ed etiche di fondo, mentre la scrittura teatrale restava come un segreto *fil rouge* all'interno della sua produzione, con una diffusa serie di sperimentazioni.

Nel 1969 iniziò ad affrontare ad esempio il teatro televisivo con l'intensissimo *Riten* (che da noi è stato percepito *sic et simpliciter* come una normale produzione cinematografica) incentrato su una parabola kafkiana esplicitamente grottesca sul tema della censura proseguendo la sua ricerca con *Reservatet*, quasi uno sceneggiato diretto da Jan Molander. Nel 1971 ha presentato poi il suo personale adattamento dell'amatissimo *Sogno* strindberghiano (curiosamente disponibile solo nella versione inglese curata da Michael Meyer), ma è dall'inizio degli anni '80, in coincidenza con la lunga serie di "addii al cinema" e con la serie delle opere letterarie che Bergman è tornato decisamente alla drammaturgia in modo continuativo con una serie di momenti di grande interesse.

Nel 1981 ha presentato a Monaco (in tedesco) la sua personale versione di *Scene da un matrimonio*, realizzata in parallelo con il dittico *Nora-Julie*, che ha in seguito avuto una discreta circolazione sui palcoscenici. Nel 1990 è tornato al radiodramma con *En själsong angelägenhet* (*Una questione spirituale*) che ha ottenuto notevoli consensi e in ambito televisivo ha firmato nel 1983 il suo testo destinato a maggiore diffusione in anni recenti, *Dopo la prova*, di cui è attualmente in tournèe una versione italiana firmata da Gabriele Lavia.

Questa *pièce* parte da una dinamica esplicita di teatro nel teatro presentando il regista Vogler (si chiama non a caso come l'illusionista de *Il volto* ed è un evidente autoritratto dell'autore) che si trova su un palcoscenico dove si prova una ennesima versione de *Il sogno* per tentare un impossibile dialogo a tre con la giovane Anna che debutta con lui in un ruolo di protagonista e con la madre di lei, Rakel, da tempo morta suicida che infesta il palcoscenico con la sua presenza. Nella *pièce* si trovano alcune affermazioni categoriche che il protagonista inserisce tra le citazioni degli autori amati (Strindberg, ovviamente, Shakespeare e Molière) che sono aforismi esistenziali e dichiarazioni estetiche a un tempo, come: «amo il teatro solo quando è vuoto. Quando tutti se ne sono andati e il teatro è abbandonato»[24], oppure «è bello mettere in scena sempre gli stessi testi. Come tornare a casa. Risentire gli odori di casa»[25] e «il palcoscenico è l'unico posto dove non c'è posto che per la verità»[26]. Una serie di dichiarazioni che ritmano tutto il suo teatro, scritto, diretto o sognato, in una crux tra responsabilità dell'artista e fascino per la pratica di palcoscenico che è uno dei temi più interessanti del suo repertorio drammaturgico.

---

[23] I. Bergman, *Introduzione* a *Quattro film*, Einaudi, Torino 1961, pp. XI-XX, in particolare p. XX.
[24] Id., *Dopo la prova*, in AA.VV., *Dopo la prova*, programma di sala, Compagnia Lavia, 2000, p. 35.
[25] Ivi, p. 51.
[26] Ivi, p. 54.

Ingmar Bergman drammaturgo

Teatrografia

Testi teatrali.

Kasper Död (La morte di Kasper)
Regia Ingmar Bergman
Coreografia Else Fischer
Musica Rune Ede
Scene e costumi Gunnar Lindblad, Per johan Östberg
Con Bertil Sjödin, Astrid Söderbaum, Marianne Lenard, Rune Stylander, Sture Djerf, Stoccolma, Studentstheater, 24 settembre 1942.

Tivolit
Regia Ingmar Bergman
Scene e costumi Gunnar Lindblad
Con Sif Ruud, Karl-Axel Forsberg, Rune Stylander, Erland Josephson, Gun Adler, Åke Fridell, Birger Malmsten, Curt Edgard, Claes Esphagen, Anna Tretow, Marianne Nielsen, Stoccolma, Kårusscenen, 19 ottobre 1943.

Jack hos skådespelarna (Jack tra gli attori)
(1945) regia Eric Heed, Lund, Lilla Teatern, 1953.

Rakel och biografvaktmästaren (Rakel e la maschera del cinema)
Regia Ingmar Bergman
Scene Martin Ahlbom
Con Ulf Johanson, Barbro Kollberg, Curt Masreliez, Gaby Stenberg, Jullan Kindahl, Mälmo, Intiman del Mälmo Stadsteater, 12 settembre 1946.

Dagen slutar tidigt (Presto finisce il giorno)
Regia Ingmar Bergman
Scene e costumi Carl Johan Ström
Con Ebba Ringdahl, Sven Miliander, Gertrud Fridh, Claes Thelander, Anders Ek, Bertil Anderberg, Herman Ahlsell, Maria Schildknecht, Ulla Zetterberg, Ulla Malmström, Yngve Nordwall, John Ekman, Harry Ahlin, Elsa Baude, Folke Sundquist, Ingrid Borthen, Ann-Mari Ström, Göteborg, Studion del Göteborgs Stadsteater, 12 gennaio 1947.

Mig till skräck (Con mio terrore)
Regia Ingmar Bergman
Scene e costumi Birgit Afzelius-Wänrlöf

Con Ul Johanson, Getrurd Fridh, Ingrid Borthen, Maria Schildknecht, Hjördis Petterson, Kolbjörn Knudsen, Ludvig Gentzel, Håkan Jahnberg, Lisa Lundholm, Folke Sundquist, Bengt Schött, Göteborg, Studion del Göteborgs Stadsteater, 26 ottobre 1947.

Kamma Noll (Far fiasco)
Regia Lars Levi-Laestadius
Helsingbórg, 8 dicembre 1948.

Joakim Naken (Joakim nudo)
(1949, non rappresentato).

Mordet i Barjärna (Assassinio a Barjärna)
Regia Ingmar Bergman
Con Oscar Ljung, Margareta Bergfelt, Naima Wifstrand, Berit Gustaffson, Rune Turesson, Toivo Pawlo, Lena Cederström, Hariette Garellick, Jullan Kindahl, Per Hjern, Per Björkman, Josef Norman, Malmö, Intiman del Malmö Stadsteater, 14 febbraio 1952.

Skymmingslekar (Giochi al crepuscolo)
Libretto per un balletto di Carl-Gustav Kruuse, Malmö, Staadsteater, 22 ottobre 1954.

Trämålning (Pittura su legno)
(1° rappresentazione, Malmö aprile 1954)
Regia Ingmar Bergman
Con Gunnar Björnstrand, Nine-Christine Jönsson, Åke Fridell, Rune Turesson, Gunnel Lindblom, Naima Wifstrand, Oscar Ljung, Berit Gustaffson, Birgitta Hellerstedt, Folke Sundquist, Malmö, Intiman del Malmö Stadsteater, 18 marzo 1955.

Scener ur ett äktensap (Scene da un matrimonio)
(in tedesco)
Regia Ingmar Bergman
Scene e costumi Elisabeth Urbancic
Con Gaby Dohm, Erich Hallhuber, Monika John, Gündüz Bizde, Sabine Krist, Patricia Schwöbel, Monaco di Baviera, Theater im Marstall, 30 aprile 1981.

Sista skriket, en lätt tintad moralitet (The last gasp)
Regia Ingmar Bergman
Scene Mette Möller
Con Björn Granath, Ingvar Kjellson, Anna von Rosen, Stoccolma, Filmhuset, 4 marzo 1993
Poi film televisivo nel 1995.

Radiodrammi.

Staden (La città)
Regia Olof Molander
Con Olof Widgren, Karl-Erik Flens, Artur Cedenborgh, Nils Hultgren, Eva Dahlbeck, Jan-Olof Strandberg, Anna Lindahl, Anders Henriksson, Lars Ekborg, Sif Ruud, Ingvar Kjellson Sverige Radio, 27 settembre 1951.

En själsong angelägenhet (Una questione spirituale)
Regia Ingmar Bergman, 14 gennaio 1990.

Teatro per la televisione.

Riten (Il rito)
Regia Ingmar Bergman
Scene e costumi Max Goldstein
Fotografia Sven Nykvist
Montaggio Siv Kanälv con Ingrid Thulin, Anders Ek Gunnar Björnstrand, Erik Hell, Ingmar Bergman, SVP Sverige Television, 1969

Reservatet
Regia Jan Molander
Con Gunnel Lindblom, Erland Josephson, Erik Hell, Toivo Pawlo, Georg Funkquist, Sif Ruud, Böhrie Ahlstedst, Göran Graffman, Berndt Lindekleiv, P.A. Arosenius, Segol Mann, Lars Lennartsson, Lennart Lindberg, Ove Tjernberg, Charlie Elvegård, Berbero Larsson, Melena Brodin, Claes Thelander, Irma Christensson, Olof Bergstróm, Gun Arvidsson, Cathrine Berg, Leif Liljeroth, Gun Andersson, Per Sjöstrand, Margareta Byström, Pjer Nilsson, Marie Molander, Eina Gistedt, 28 ottobre 1970.

Efter repetitionen (Dopo la prova)
Regia Ingmar Bergman
Fotografia Sven Nykvist, Scenografia Anna Asp, Montaggio Sylvia Ingermarsson, con Erland Josephson, Lena Olin, Ingrid Thulin, Nadja Palmstierna-Weiss, Bertil Guve, 9 aprile 1984.

Larmar och gör sig till (Alla presenza di un clown)
Regia Ingmar Bergman
Scene Göran Wassberg
Luci Per Sundin
Montaggio Sylvia Ingmarson
Con Börje Ahlstedt, Erland Josephson, Marie Richardson, Pernilla August, Peter Stormare, Anita Björk, Lena Endre, Agneta Ekmanner, Tunnel Fred, Johann

Lindell, Gertie Kulle, Anna Björk, SVT Drama, 1997.

Principali versioni radiofoniche e televisive di opere di Ingmar Bergman.

Kamma Noll (Far fiasco)
Regia Ingmar Bergman
Con Doris Svedlund, Sture Ericson, Margit Manstad, Birger Malmsten, Gerd Hagman, Sverige Radio, 14 luglio 1949.

Dagen slutar tidigt
Regia Bengt Ekerot
Con Jarl Kulle, Elsa Prawitz, Karin Kavli, Mona Geijer-Falkner, Inga Gill, Jullan Kindahl, Anders Henriksson, Jan-Erik Lindqvist, Toivo Pawlo, Margit Andelius, Björn Bjelvenstam, Douglas Håge, Willy Peters, Hugo Björne, Sverige Radio, 26 giugno 1952.

Trämålning
Regia Ingmar Bergman
Con Nine Christine Jönsson, Gunnar Björnstrand, Bengts Ekerot, Eva Dahlbeck, Jan-Erik Lindqvist, Jane Friedmann, Gunnar Sjöberg, Ulla Sjöblom, Birgitta Hellerstedt, Ingmar Bergman, Sverige Radio 21 settembre 1954.

Mig till Skräck
Regia Åke Falk
Con Sven Lindberg, Maj-Britt Nilson, Gunnel Broström, Marta Arbin, Sif Ruud, Georg Funkquist, Olof Sandborg, Olle Hilding, Lars Ekborg, Hans Lindgren, Sverige Radio, 7 luglio 1960.

Trämålning
Regia Lennart Olsson
Scene e costumi Lennart Olofsson
Con Marianne Wessen, Olof Bergström, Oscar Ljung, Ulla Akselson, Åke Lindström, Marianne Hedengrahn, Georg Årlin, Gudrun Brost, Margareta Bergfelt, Folke Sundquist, SVT television, 22 aprile 1963.

Adattamenti da opere di Ingmar Bergman.

Hets
Adattamento di Per Gjorsöe dalla sceneggiatura omonima di Ingmar Bergman per il film di Alf Sjöberg, Oslo, 1947.

Frenzy
Adattamento di Peter Ustinov dalla sceneggiatura omonima per il film Hets di Alf

Sjöberg
Regia Peter Ustinov
Con Peter Ustinov, Denholm El1iott, Alan Badel, Joan Greenwood, Londra, 1948.